

Le roman en Afrique noire francophone

Tendances et structures

Jean Mayer

Volume 3, numéro 2, mai 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036265ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036265ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mayer, J. (1967). Le roman en Afrique noire francophone : tendances et structures. *Études françaises*, 3(2), 169–195. <https://doi.org/10.7202/036265ar>

LE ROMAN EN AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE

TENDANCES ET STRUCTURES

Deux caractères marquent la production littéraire en Afrique noire francophone : sa rareté relative et sa qualité. L'une est d'ailleurs la conséquence de l'autre : l'état des mœurs qui n'a pas encore fait dégénérer le travail d'écrivain en habitude mondaine, la difficulté de publier qui freine matériellement les jeunes auteurs, écartent de la littérature ceux qui ne se sentent pas fortement appelés. Sélection imparfaite, qui rebute sans nul doute des éléments de valeur, et qui n'élimine pas tous les autres ! Du moins a-t-elle pour conséquence d'augmenter la proportion des œuvres représentatives. À cela viennent s'ajouter l'influence des éditeurs et le goût des lecteurs ; ceux-ci, formés encore à l'heure actuelle d'une majorité d'Européens, attendent de l'écrivain africain une œuvre originale et révélatrice. Ne parlons pas de *message* : ce terme prétentieux et l'ambition suspecte qu'il traduit ont fait à l'esthétique romanesque plus de mal que de bien. À tout le moins le romancier, surtout s'il écrit pour des étrangers, comme c'est en fait le cas, vise-t-il à instruire et à porter témoignage. De la plus haute poésie au plus simple des reportages, en passant par le récit épique et la peinture satirique ou réaliste des mœurs, l'auteur africain est tenu d'apporter du nouveau.

Or, du nouveau, l'Afrique en fournit en quantité apparemment inépuisable, aussi bien grâce à son passé, qui recèle une grandeur ignorée, que par l'étonnante aventure où l'entraînent ses transformations actuelles. Cette opposition entre le passé et le présent peut être une source d'inspiration romanesque : les conflits développés dans *l'Harmattan*¹ de Sembène Ousmane en font foi. Mais elle

1. S. Ousmane, *l'Harmattan. I*, Paris, Présence africaine, 1964.

apparaît surtout comme l'opposition entre deux tendances littéraires: l'évocation épique du passé, l'étude réaliste ou satirique du monde moderne. Ces deux tendances correspondent, plus ou moins, à des aspects fondamentaux de l'âme africaine.

La tendance épique

De tous les genres littéraires, l'épopée est celui qui exige le plus de sincérité et qui admet le moins l'artifice. C'est malheureusement celui où les procédés ont le plus largement sévi, affublant d'oripeaux une statue que seule devrait orner la majesté de ses lignes. Que l'on songe à l'attirail pseudo-classique de l'épopée: discours interminables des héros, apparitions d'ombres ou d'allégories éloquentes, songes prémonitoires, combats savamment ordonnés, miracles qui ne font, parmi les lecteurs, que des incrédules.

Chez le romancier africain, l'inspiration épique se passe de toutes ces recettes. Pourtant, dans son œuvre, les héros palabrent, les ancêtres se manifestent, les oracles et les songes dévoilent l'avenir, et le sort des tribus se joue dans la mêlée. Le roman de Paul Hazoumé, *Doguiçimi*², nous semble renouveler non seulement les procédés, mais aussi l'esprit de l'épopée classique. L'œuvre raconte la guerre entreprise par Guézo, roi d'Abomey, contre les Mahinons, sa défaite et la guerre de revanche, minutieusement préparée, qui aboutit au triomphe des Danhoménous. À l'intérieur de ce vaste tableau historique, l'auteur a conté la vie de Doguiçimi, épouse du prince Toffa qui fut fait prisonnier dans la première bataille; par fidélité à son mari, elle défia le roi, repoussa les avances du prince héritier Vidaho, tint tête à l'hostilité de toute la cour, subit le supplice du fouet et la prison. Apprenant au lendemain de la victoire la mort du prince Toffa son époux, elle voulut le suivre au royaume des ancêtres et se fit enterrer vive auprès de son cadavre.

2. P. Hazoumé, *Doguiçimi*, Paris, Larose, 1938.

On relèverait sans peine dans *Doguicimi* de nombreux traits qui apparentent ce roman à l'épopée traditionnelle : l'ampleur des développements (que l'auteur a pris soin de justifier dans sa préface), l'abondance des discours, les références nombreuses au passé national et l'exaltation de la mémoire des ancêtres. Mais tout cela, il importe de le souligner, s'inscrit très précisément dans le cadre de la vie tribale. Les longues discussions politiques associent les grands du royaume au gouvernement ; la tradition et l'histoire, fréquemment invoquées en exemple, constituent une jurisprudence qui s'oppose à l'arbitraire du pouvoir royal³. Les ancêtres eux-mêmes participent à la vie politique et doivent être consultés dans les occasions importantes.

De même, les décors fastueux dans lesquels vit la cour de Guézo, le cérémonial qui entoure les apparitions du roi à son peuple, les fêtes somptueuses et cruelles données devant le palais, font l'objet de descriptions détaillées ; mais il ne s'agit nullement d'un exercice de style. Il importait, au contraire, de suggérer de façon vivante le cadre d'une action qui — comme la vie de la tribu elle-même — se passe presque entièrement sur la place publique. Par contraste, les scènes d'intérieur qui se déroulent soit dans le palais, soit dans la case de Toffa, soit dans la prison de Cangbodé où est jetée l'infortunée Doguicimi, en reçoivent plus de mystère.

Cette évocation de la vie primitive n'est possible que si l'auteur se sent assez proche par l'esprit des temps qu'il raconte. Il y a moins loin des Danhoménous de Guézo à Paul Hazoumé que des Achéens d'Agamemnon à l'auteur de *l'Iliade*.

Du reste, pas de *merveilleux* dans ce récit ; point d'allégories non plus, sauf toutefois la personnification de la patrie — « *Ce Danhomê* » — traditionnelle dans les discours des gouvernants. L'imagination épique se passe de ces ressorts, car elle puise ailleurs ses forces.

3. Ainsi, au chapitre premier, toute la scène du conseil est émaillée de souvenirs historiques, en particulier le discours du roi et la très belle réponse du prince Toffa.

Avant tout, et l'auteur l'a très bien senti, l'aventure collective doit prendre le pas sur les destins individuels ; en cela, l'âme africaine s'accorde parfaitement au genre épique. La communauté représente pour l'Africain noir non seulement un idéal à défendre, mais un cadre qui modèle sa vie et ses pensées. Aussi vaut-elle tous les sacrifices et peut-elle disposer à son gré des individus. Pour épouvanter les ambassadeurs anglais venus faire des remontrances au roi Guézo, son premier ministre, le barbare Migan Attindébacou, fait décapiter d'innocentes jeunes filles, à seule fin de prouver que le roi d'Abomey se refuse à envisager l'abolition des sacrifices humains. Semblable au chœur antique, la foule vit intensément chaque instant du drame, avec la versatilité des foules. Lorsque Doguicimi est accusée faussement d'avoir voulu attenter à la vie du roi, la populace hurle autour d'elle, réclamant son supplice : aucune mort ne lui paraît trop cruelle pour l'empoisonneuse. Mais quand la malheureuse femme subit sans proférer une plainte la flagellation à laquelle le roi l'a condamnée, son courage émeut et retourne l'opinion publique.

Unie dans l'espace, la tribu est aussi continue dans le temps ; c'est la tradition immuable qui gouverne les actes de chacun : et les ancêtres, considérés comme toujours vivants et présents au sein du royaume, inspirent et conseillent leurs descendants. Ceux-ci communiquent avec eux, les questionnent et écoutent leurs sages avis. Ils leur offrent des présents, comme les emblèmes en argent dont Guézo enrichit les tombeaux de ses aïeux. Ils leur dépêchent même des messagers : ainsi s'explique l'immolation des prisonniers de guerre, envoyés comme « chevaux » au royaume des morts.

Dans un tel cadre, les actes de l'individu, même les plus indépendants en apparence, se subordonnent à l'idéal commun et prennent valeur d'exemple. En gardant sa fidélité à Toffa, bien que celui-ci n'accorde guère de confiance aux femmes, Doguicimi lui montre que les « êtres à

sept paires de côtes »⁴ ne sont pas moins constants que les hommes. Lorsqu'elle défie le roi en présence de toute la cour, dans une scène d'une grandeur héroïque, son courage lui vaut l'indulgence de Guézo, qui voit en elle l'honneur des femmes dahoméennes. Il ne se résignera que bien plus tard à la faire punir.

Ici, donc, il n'est pas besoin de grandissement épique, de grossissement héroïque et invraisemblable des faits. Les gestes des individus s'amplifient de toute la résonance qu'ils trouvent dans la *nation* (au double sens, étymologique et actuel, du mot : à la fois peuplade et État). Mais, par une nécessité littéraire évidente, le destin d'un État ne suffit pas à fournir la matière d'un roman sans les illustrations de premier plan que constituent les protagonistes. Ceux-ci apparaissent comme les visages de l'action. Certains sont d'une beauté classique : telle l'héroïne, fille d'humble origine, mais que sa grandeur d'âme élève au-dessus des princesses et des épouses royales. D'autres appartiennent à un type tant soit peu conventionnel, comme Vidaho, le prince héritier, amoureux déçu et conduit par sa passion à toutes les fourberies. On pourrait faire la même critique à Migan, premier ministre ambitieux et servile, si la barbarie du personnage — également sacrificateur et bourreau — ne le tirait hors de l'ordre commun.

Figure composite, appartenant à l'épopée et au mélodrame, l'espion Zambounou est une création pleine d'originalité. Dans la vie privée, intrigant et vénal, il se prête aux menées de Vidaho contre Doguicimi ; mais celle-ci lui ayant promis la main de sa belle suivante, Zambounou passe dans son camp, quitte à la trahir de nouveau et à la perdre par un faux témoignage. Dans la vie publique, il se montre un ardent patriote, plein de courage et de ruse — Achille joint à Ulysse. Il sera l'artisan de la victoire, grâce à une invention géniale : à l'aide de morceaux d'étoffe découpés et cousus, il dresse une carte géographique du pays mahi, d'après laquelle l'état-major de Guézo établira

4. Selon la tradition dahoméenne, les hommes possèdent neuf paires de côtes et les femmes sept seulement, ce qui expliquerait leur infériorité physique et morale.

son plan de campagne. Toujours exposé bien en avant des autres guerriers, il offre une image vivante de ce que pouvaient être les *services secrets* d'une armée primitive. Les deux aspects du personnage se mêlent de façon curieuse lorsque nous voyons l'espion rapporter, au retour du même voyage, les renseignements dont dépend la victoire et les mensonges qui doivent perdre l'innocence.

Enfin, portrait d'histoire très fin et très nuancé, Guézo présente, dans un pays de mœurs sanguinaires, l'image d'un roi novateur et civilisateur. C'est lui qui a créé un corps de guerrières, augmentant de façon redoutable sa puissance militaire; mais c'est lui également qui refuse d'autoriser le sacrifice d'enfants que Migan voulait brûler vifs. Il lui arrive de se tromper, ainsi lorsqu'il décide, contre l'opinion des princes et l'avis des ancêtres, la malheureuse guerre contre Hounjroto. Il n'est pas toujours libre, du reste, et Migan lui force la main pour l'obliger à renvoyer avec arrogance les ambassadeurs « Glincois » (anglais) après les avoir terrifiés par le spectacle d'un sacrifice humain. Mais il admire et recherche le courage jusque chez l'ennemi: il gracie deux prisonniers mahinous qui ont montré de la fermeté d'âme et pardonne à Doguicimi ses défis répétés. Le discours où il « dévoile l'âme des Danhomênous » à son héritier Vidaho⁵ résume une très belle leçon de politique.

Il s'agit ici d'une réussite exceptionnelle, demeurée unique dans la littérature romanesque négro-africaine de langue française. Pourtant on peut en reconnaître l'influence directe dans une œuvre récente, de dimensions beaucoup plus modestes: *Crépuscule des temps anciens*, de l'auteur voltaïque Nazi Boni⁶. On concédera sans discussion à Paul Hazoumé le mérite d'une composition plus solide, d'un souffle épique beaucoup plus ample; il n'en demeure pas moins que le roman de Nazi Boni exploite de façon personnelle, avec plus de rigueur peut-être, le thème de l'aventure collective. L'auteur a du reste affirmé son in-

5. Fin du chapitre iv.

6. N. Boni, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence africaine, 1962.

tention de faire une peinture d'histoire: « En cette heure de libération des pays subjugués, alors que tout doit être mis en œuvre pour bâtir de grands ensembles africains, plutôt que de vitupérer, du haut des tribunes, la défunte domination coloniale, s'impose à nos élites l'impérieux devoir de s'atteler à la redécouverte de la vieille et authentique Afrique. Par la publication de *Crépuscule des temps anciens*, j'apporte ma modeste contribution à cette œuvre. »⁷

Tandis que, dans *Doguicimi*, les malheurs de l'héroïne ne changent rien au destin du royaume, son aventure se développant parallèlement à l'épopée guerrière sans autre lien que la captivité de Toffa, dans la chronique de Nazi Boni le sort de la tribu dépend de la rivalité entre Kya et Térhé; ce dernier, par l'influence qu'il possède sur les jeunes gens, s'affirme comme le chef de sa classe d'âge, qu'il conduit au pouvoir; avec lui, le Bwamu vit ses dernières heures de grandeur; et sa mort, survenant dans une époque critique où son pays résiste désespérément à l'envahisseur, présume la décadence de la tribu:

*Maintenant le Bwamu est « cassé » ...
Orphelins que nous sommes, pleurons amèrement,
Car nos têtes sont brisées
A jamais brisées.*⁸

De façon remarquable, les personnages de *Crépuscule des temps anciens* se classent en êtres sociables et en solitaires. Sociables, Térhé et ses compagnons vivent en harmonie avec l'esprit de la tribu. Ils représentent une volonté unie pour le bien et, lors même qu'ils entreprennent de se libérer du joug imposé par leurs aînés, ils agissent loyalement et aussi — il y a une nuance — légalement. Térhé, protecteur des faibles, soulève autour de lui la sympathie et l'admiration.

Les solitaires, volontairement retranchés de la tribu, portent en eux les forces mauvaises de l'anarchie: ce sont Kya le *bêro*, c'est-à-dire le « guetteur », guerrier fauve et chasseur d'hommes, et son père Lowan le sorcier. Le *bêro*, dont on rencontre l'équivalent dans mainte société primi-

7. N. Boni, *Crépuscule des temps anciens*, Préface, p. 18.

8. N. Boni, *ibid.*, pp. 250, 252.

tive, tue pour accomplir un exploit, par plaisir, et finalement par habitude; il attaque, à découvert ou par trahison, aussi bien les voisins paisibles que les ennemis. Le clan ne soutient pas son action, évite de se compromettre avec lui, mais acclame comme une victoire chacune de ses agressions et menace les malfaiteurs de la « sanction de Kya », c'est-à-dire d'une mort-surprise. En fait, par ses crimes, Kya libère le clan de ses tendances mauvaises; ses remords, qui troublent ses nuits d'affreux cauchemars, sont ceux de l'âme collective. On retrouve chez lui un trait épique traditionnel, la *démessure*, un orgueil disproportionné avec ses forces et qui porte en lui sa perte. Il périra dans une folle entreprise, ayant tenté d'attaquer seul tout un village.

Animé des mêmes forces de haine, son père, le sorcier, est bien plus coupable aux yeux du clan. La tribu africaine, semblable en cela à la société médiévale, condamne la sorcellerie et rejette ceux qui la pratiquent. Eux-mêmes doivent se retrancher de la société et, au cours de cérémonies sataniques⁹, abandonner un être de leur famille aux puissances infernales. Le père de Lowan avait ainsi voué à la mort un de ses cousins. Lowan, se souvenant de cet exemple lorsqu'il désire abattre Térhé, rival de son fils, sacrifie sa nièce Hakanni: « Vers le premier chant du coq, il terminait son office en brisant au nom de Hakanni, sa nièce, les récipients employés à préparer le repas infernal. »¹⁰ Mais ce n'est pas Hakanni qui mourra la première: les puissances maléfiques frappent le sorcier dans un être qui lui est plus cher, son fils Kya. Et lui-même, après avoir empoisonné Térhé, périra châtié par les fils de sa victime.

Entre les forces du bien et les êtres ténébreux, l'auteur a placé Hakanni, qui se trouve liée aux deux partis. Elle est la cousine et la bien-aimée de Térhé, que leur lien de parenté lui interdit d'épouser. Tous deux scellent leur union par le pacte du sang: si l'un meurt, l'autre ne saurait lui survivre. Leur amour héroïque, admiré et envié de tous, se situe en pleine lumière. Cependant Hakanni est aussi la

9. « *Soutanni-le-Démon*, présent au sabbat quoiqu'invisible », y figure (N. Boni, *Crépuscule des temps anciens*, p. 170).

10. N. Boni, *ibid.*, p. 171.

nièce du sorcier qui l'a prise pour cible de ses maléfices ; elle-même, compagne d'un homme aussi menacé que Térhé, se considère comme l'épouse de *Humu-la-mort*. Sa mort d'amour sur la tombe de Térhé et le tressaillement de leurs deux cadavres lorsque le fossoyeur les réunit se rattachent à la tradition du merveilleux épique.

Les rites d'initiation

Ainsi le roman en Afrique noire francophone, renouant avec la tradition épique, nous montre que le genre se passe fort bien des artifices classiques qui l'ont fait si souvent sombrer dans la froideur ; en revanche sa véritable nature se révèle dans la prééminence de la vie collective sur celle des individus, dans la conscience d'une tradition nationale, ou au moins tribale, qu'il faut transmettre et célébrer. Les rites d'initiation, ciment de cette tradition, offraient un thème de choix à l'écrivain, tout en piquant la curiosité du public européen. René Maran avait donné l'exemple, en peignant de couleurs vives et violentes la scène de l'excision des filles dans *Batouala*. Les auteurs africains n'ont jamais recherché cette sombre puissance ; ils ont préféré montrer, ce qui correspond à un autre aspect de la réalité, le caractère éducatif et probatoire de l'initiation, l'esprit religieux qui y préside, la terreur que les jeunes postulants s'efforcent de dominer, la fierté de ceux qui ont surmonté l'épreuve.

La grandeur épique n'est pas absente de telles descriptions. La cérémonie des Lions, dans *l'Enfant noir*¹¹ de Camara Laye, tire de l'imagination enfantine et de la terreur nocturne un effet de grandissement surnaturel, qui ne se dissipe pas complètement lorsque l'auteur nous donne l'explication des prodiges auxquels nous avons assisté. Les rugissements des lions prêts à bondir sont produits par des planchettes à bords amincis que les aînés font tourner comme des frondes, tandis que les enfants agenouillés doivent tenir les yeux baissés ; l'objet de la terreur n'est qu'une supercherie, mais l'angoisse des enfants est bien

11. C. Laye, *l'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

réelle, réel aussi le sentiment de solidarité devant le danger, qui forge parmi la classe d'âge une conscience collective.

Les pages qui décrivent la circoncision (rite plus important, cependant, puisqu'il institue le passage de l'enfance à l'âge adulte) ne produisent pas le même effet de mystère. Leur intérêt documentaire demeure, mais le lyrisme évocatoire en est absent. Certainement l'auteur, encore très proche des souvenirs qu'il évoque, a ressenti avec beaucoup plus d'intensité l'épouvante nocturne dans la forêt que l'appréhension d'une opération douloureuse, mais subie en plein jour, sous les yeux de ses compagnons d'épreuve.

L'initiation au *dô* constitue un des épisodes essentiels de *Crépuscule des temps anciens*: longuement attendue et réclamée par les *bruwa* (non-initiés), elle va enfin permettre leur légitime accession au pouvoir. Ils se préparent à l'épreuve par un entraînement physique et moral très poussé. On en sent donc bien toute l'importance; cependant, à la lecture, la description de cette cérémonie déçoit; on a l'impression d'une sorte de comédie, d'une simple formalité enrobée d'humour et de railleries, pimentée d'humiliations pour les malheureux *bruwa*, mais dénuée de mystère religieux. Peut-être, dans la réalité, n'y a-t-il rien de plus; pourtant, lors d'une course dans la brousse, le jeune Yembéni meurt, « avalé par le *dô* », terrassé en fait par une crise cardiaque. La mort d'un homme n'a pas suffi à éveiller en nous la tragédie. Sans doute faut-il penser que les auteurs africains noirs ressentent de la gêne au moment de révéler un secret de nature religieuse; la conscience d'une profanation les retient sur le bord de la confiance¹².

Pour cette raison, le meilleur récit d'initiation revêt un aspect mythique; en outre, il s'agit de l'initiation d'un Blanc. *Le Regard du Roi*, de Camara Laye¹³, publié immé-

12. David Ananou (*le Fils du fétiche*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1955) expose le rituel des Ewé dans un style purement documentaire. Les personnages mis en scène fournissent à sa description un simple fil conducteur.

13. C. Laye, *le Regard du Roi*, Paris, Plon, 1954.

diatement après *l'Enfant noir*, s'oppose à ce premier roman comme le fantastique s'oppose à la réalité quotidienne. Le surnaturel baignait déjà *l'Enfant noir*; visites du serpent totem, cérémonial du travail de l'or, pouvoirs de la mère de Camara, invocations et sacrifices aux génies attestent un état d'esprit que le positivisme n'a pas subjugué. Dans *le Regard du Roi*, le caractère imaginaire du récit permet à l'auteur une exploitation beaucoup plus vaste des thèmes. On ne sait au juste où se passe l'action: les noms des personnages évoquent au hasard divers pays d'Afrique noire¹⁴; en fait le récit mythique ne s'accommoderait pas d'une topographie réelle. Il nous suffit de savoir qu'Adramé est au nord du pays, Aziana au sud, et que le voyage qui conduit Clarence de l'un à l'autre est une progression vers le cœur de la forêt, dont les parfums vénéneux contribueront à métamorphoser l'âme du héros.

Au travers d'épisodes tour à tour humoristiques et fantastiques, Clarence, le seul personnage de race blanche du roman, poursuit une quête mystique de l'Afrique et subit une initiation. Pour pouvoir suivre sa vocation africaine et rencontrer enfin le regard rédempteur du roi, il doit d'abord rompre avec son passé et fuir les riches Blancs du pays qui l'ont déjà renié. Couvert de dettes, hôte insolvable d'un aubergiste africain, il est arrêté et, sous le poids d'une accusation absurde, traîné devant un tribunal de cauchemar. Il s'évade, sous la protection d'une danseuse, puis d'un mendiant qui l'emmène vers le Sud à la recherche d'un endroit où il pourra rencontrer le roi. Mais, arrivé au terme du voyage, le mendiant troque son compagnon contre une femme et un âne ! Voilà pour les humiliations, prologue nécessaire de toute rédemption.

La métamorphose commencée au cours du voyage à travers la forêt se poursuit dans la case africaine que Clarence habite à Aziana. Alors commence le second stade de la vie mystique: la déploration des fautes. De jour en jour, Clarence se sent devenir plus indigne d'approcher le roi.

14. Samba Baloum est un nom sénégalais, Nagoa et Noaga évoquent le Cameroun, Akissi est un nom féminin de Côte-d'Ivoire.

Il se sent pécheur et son péché s'appelle sensualité. Il sert de mâle à toutes les femmes du naba, le vieux chef du village ; c'est même pour cet office que le naba l'a acheté au mendiant ! La population africaine du village ne voit dans cette situation aucun scandale, tout au plus la matière de quelques joyeuses plaisanteries. Mais, chez Clarence, la conscience de l'homme blanc s'insurge et accroît le sentiment de sa déchéance. Lorsque le roi vient enfin à Aziana au cours de sa tournée chez ses vassaux, Clarence renonce à le voir et veut se cloîtrer dans sa case. Il faut toute la sollicitude de ses amis et de sa femme indigène, Akissi, pour l'en dissuader. Il se laisse convaincre et se pare de son *boubou* de fête. Mais alors intervient le maître des cérémonies, personnage caricatural, formaliste et rancunier, qui humilie Clarence en lui rappelant durement son inutilité, sa vie de parasite, ses débauches. Clarence comprend la leçon et, rejetant toute parure, c'est dans sa nudité complète qu'il s'avance vers le roi ; mais celui-ci l'a déjà choisi et lui ouvre son manteau dans un geste d'adoption.

Les signes du salut s'accumulaient sur la tête de Clarence sans qu'il le sût, bien avant le dénouement : adopté par le village, il y jouissait d'une situation privilégiée ; pour l'avoir offensé, le maître des cérémonies subissait une sévère punition. Mais le signe le plus certain était l'africanisation du personnage, son dépouillement de tout ce qui le rattachait à son passé européen. Il attend le roi depuis toujours ; il est le premier à annoncer sa venue ; et pourtant il ne se croit pas digne de son regard. En dehors de toute question théologique, on trouve chez Clarence l'âme d'un mystique chrétien.

Une telle donnée aurait pu produire une assez ennuyeuse « Tentation de saint Clarence ». Fort heureusement il n'en a rien été. La poésie et l'humour diluent le thème de l'initiation dans une évocation savoureuse du continent noir. La poésie émane de la nature, de la végétation écrasante dont l'odeur vénéneuse — l'odeur du Sud — endort le pèlerin dans sa marche vers Aziana. Alors, tandis que les hommes semblent s'immobiliser et s'anéantir, arbres et lianes s'animent et s'agitent, tissant autour d'eux ces piè-

ges et ces murailles d'épines qui arrêtent et emprisonnent le voyageur. La poésie transfigure les lamantins du fleuve qui apparaissent à Clarence comme des femmes tentatrices. L'envoûtement sensuel de la forêt équatoriale se traduit de façon mythique.

L'humour, au contraire, réside dans les personnages, dans le mendiant bougon et raisonneur et dans les deux chenapans goguenards qui accompagnent Clarence; dans le sophiste qui préside le tribunal et pour qui l'innocence est une proie de choix; dans les courtisans du naba qui s'entendent à mystifier leur hôte. Le Blanc rêveur et tourmenté se trouve environné de Noirs à l'esprit simple et positif, plus véritablement cartésiens que lui. C'est cette inversion de la situation habituelle qui se trouve à la base de l'humour. En fait, à la fin du roman, Clarence nous apparaît plus Africain que les Africains eux-mêmes et l'on comprend que le choix de la grâce royale se porte sur lui.

À rapprocher des thèmes religieux et des récits d'initiation, *l'Aventure ambiguë*¹⁵ de Cheikh Hamidou Kane nous décrit l'éducation coranique du jeune Samba Diallo, reflet fidèle de la propre vie de l'auteur. Mais ici nous quittons le mode épique pour l'analyse psychologique. À côté des divers témoignages relatifs à l'animisme, ce seul roman suffit à illustrer la vie de l'Islam en Afrique noire; indépendamment des thèmes philosophiques de l'œuvre, qui ont fait l'objet d'études antérieures¹⁶, l'enseignement religieux du sage Thierno¹⁷, maître des Diallobés, est évoqué au début du livre. L'auteur, né dans le Sénégal oriental, dans la région même à travers laquelle l'Islam a pénétré au onzième siècle le continent noir, a connu la tradition coranique pure, dégagée de tout vestige d'animisme, à

15. Cheikh Hamidou Kane, *l'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

16. Voir le livre du Colloque tenu à la Faculté des lettres de Dakar en 1963, *les Littératures africaines dans l'enseignement supérieur*. Voir aussi le fascicule d'extraits publié par M. et S. Battestini et R. Mercier (*Cheikh Hamidou Kane*, Paris, F. Nathan, « Littérature africaine », 1964).

17. *Thierno* est un titre peuhl, équivalent à *marabout*. Cf. aussi A. Hampaté Ba et M. Cardaire, *Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*, Paris, Présence africaine, 1957.

l'écart de toute influence catholique. Il a subi, comme son héros, les sévérités cruelles du vieux maître, qui oblige l'élève à répéter la parole divine, sans erreur, sans lapsus, sans le moindre bégaiement, et qui, au moindre manquement, se déchaîne sur l'enfant, lui pinçant l'oreille jusqu'au sang, saisissant pour le frapper tout ce qui lui tombe sous la main, morceaux de bois, tisons enflammés. Mais derrière cette fureur se cachent l'amour et l'admiration pour l'être d'élection, dont la jeunesse et la pureté feront un jour rayonner le verbe divin.

L'éducation coranique rigoureuse ne développe chez le jeune adepte que des « valeurs de mort » : le croyant n'espère rien du monde ; il attend Azraël, l'ange de la mort, qui doit lui apporter à la fois l'anéantissement et la vérité. Lorsque par la suite Samba Diallo, sur l'ordre des siens, ira achever ses études à Paris, il se trouvera pris dans les contradictions qui surgiront entre sa formation coranique sans ouverture sur la vie moderne et une civilisation technique qui méconnaît la vie intérieure. Le destin tragique de Samba Diallo est contenu dans cette ambiguïté. Comme l'auteur l'a indiqué par ailleurs, le choc entre l'Islam et l'animisme eût créé un autre genre d'ambiguïté tout aussi dramatique : autre sujet de roman, qui n'a pas été traité.

Le thème du voyage

Insensiblement, avec *l'Aventure ambiguë*, nous avons quitté les thèmes traditionnels pour les conflits de l'Africain moderne. Ceux-ci ont fourni aux romanciers d'Afrique noire et leur fournissent encore une matière abondante, facile à traiter parce qu'elle est proche de leur expérience vécue. Le réalisme satirique dont ils sont la source appartient à l'âme africaine tout autant que l'imagination épique mise en jeu dans les évocations du passé. Dans les œuvres d'inspiration actuelle — à caractère politique le plus souvent — on trouve encore quelques belles pages d'épopée collective, parmi lesquelles il faut faire une place à part au roman de Sembène Ousmane, *les Bouts-de-bois-de-Dieu* ¹⁸.

18. S. Ousmane, *les Bouts-de-bois-de-Dieu*, Paris, Le Livre contemporain, 1960.

La grève des cheminots du Dakar-Niger, l'action courageuse des militants syndicalistes, la marche des femmes de Thiès sur Dakar exaltent les forces d'une Afrique nouvelle, celle des travailleurs luttant pour leur liberté. Les bouts-de-bois-de-Dieu, ce sont les hommes, qu'une antique croyance défend de dénombrer directement, en les comptant avec la main, de peur de les faire périr : à leur place, on compte des bûchettes. Ainsi s'explique le titre, où l'on peut voir avec vraisemblance le symbole d'une tendance humaniste : l'homme, unité précieuse et irremplaçable, refusant de se laisser cataloguer comme un objet.

Si l'aventure collective fournit en général le thème d'une Iliade, celle de l'individu revêt fréquemment l'aspect d'une Odyssée, épique ou romanesque. On est frappé du nombre de romans construits sur les pérégrinations d'un personnage principal, auquel toute la trame de l'ouvrage est subordonnée. *Le Regard du Roi* nous en offrait déjà un exemple, avec cette particularité que le héros, Européen, voyageait dans un pays étranger. En général la vedette appartient à un Noir, projection littéraire de l'auteur ou incarnation de sa race ; la peinture des milieux traversés par le héros permet de varier et d'enrichir le thème ; mais il existe entre toutes les œuvres de ce genre une parenté bien définie.

Il faut classer à part les souvenirs d'écolier ou d'étudiant, genre facile et scolaire, du reste vite épuisé. De la maison paternelle à l'école, du village à la grande ville, de l'Afrique à l'Europe, le sens de l'itinéraire ne varie guère, les événements non plus. Le cahier d'écolier ne vaut que par ses illustrations ; et le succès de *l'Enfant noir* tient à des éléments bien différents.

Dans le cas le plus fréquent, il s'agit d'un déracinement, volontaire ou forcé, du héros. Parce qu'il ne veut plus être battu par son père, Joseph Toundi, dans *Une vie de boy*¹⁹, se réfugie à la mission, chez le Père Gilbert, puis se trouve placé chez le commandant français. L'odyssée du jeune boy sert de cadre à une succession de tableaux

19. F. Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

satiriques; témoin naïf et indiscret de la mauvaise conduite des Blancs, il se fait des ennemis; la femme du commandant, dont il a surpris la liaison coupable, s'acharne à sa perte. Arrêté, accablé de mauvais traitements, le pauvre Toundi quitte l'hôpital où il agonise pour aller mourir en Guinée espagnole. *Une vie de boy* combine ainsi le thème du déracinement à la satire de la société coloniale.

L'odyssée tragique se retrouve dans *Un piège sans fin*²⁰ d'Olympe Bhély-Quénun; la destinée d'Ahouna, le héros malheureux de cette histoire, malgré un prélude heureux, s'accélère en chute vertigineuse vers une mort atroce. Après sept ans de mariage, Ahouna voit avec effroi sa femme Anatou envahie par une jalousie malade. Cette démente empoisonne le bonheur du couple et fait naître chez Ahouna des désirs de meurtre. Pour échapper à l'envie de tuer, il s'enfuit de sa vallée natale, qu'il ne reverra plus, et entreprend une course interminable vers le Sud²¹. Mais le meurtre est en lui; poussé par une force obscure, il tue une femme qu'il ne connaissait pas. Dès lors, poursuivi par la justice des Blancs, traqué par la vengeance des Noirs, il connaît les angoisses de la fuite, la prison, les horribles souffrances des travaux forcés aux carrières. Un autre prisonnier l'aide à s'évader, mais c'est un des parents de la morte et l'évasion était un piège: Ahouna est pris et brûlé vif par les parents de sa victime.

Dans ce roman, où les scènes d'horreur abondent, le récit d'Ahouna commence par l'évocation de son enfance heureuse, qui relève le contraste. Son courage, ses qualités d'ami, surtout ses dons de musicien et de poète nous donnent l'impression, propice à la tragédie, que la fatalité a choisi une âme d'élite pour la frapper. Aucune intention moralisante ne vient altérer la pureté de cette angoisse. Objectivement, ce n'est que l'histoire d'une sorte de vendetta, exercée sur un assassin. En fait, le récit a pour sujet

20. O. Bhély-Quénun, *Un piège sans fin*, Paris, Stock, 1960.

21. On retrouve dans *Un piège sans fin*, comme dans *le Regard du Roi*, le thème du Sud fascinateur, mais avec des significations différentes. Dans *Un piège sans fin*, le Sud a été amolli, corrompu par le contact des Blancs; pour Camara Laye, il représente la partie la plus vierge du continent noir.

la fuite d'un homme traqué par des forces obscures et victime irresponsable du destin.

Le même thème est susceptible de variations moins cruelles, parfois même moins dramatiques; le volume de Sembène Ousmane, *Vehi-Ciosane*²², présente deux nouvelles dont la première raconte l'exode d'une jeune fille chassée de son village à la suite d'un inceste; la seconde, *le Mandat*, met en scène les tribulations d'un honnête Africain qui a reçu un mandat-poste et ne parvient pas à le toucher. Le récit, dont l'humour plein d'amertume évoque Courteline et Maupassant, conduit le personnage de bureau en bureau, cependant que ses voisins viennent profiter par anticipation de l'aubaine qui lui est échue. Finalement, il sera escroqué par un riche compatriote, plus habile à se diriger dans le dédale administratif.

Exceptionnellement l'aventure peut avoir une issue heureuse. Banda, le héros de *Ville cruelle*²³, souhaite, sans en avoir conscience, se dégager de l'ornière traditionnelle; pourtant, c'est afin de complaire à sa vieille mère, en épousant celle qu'elle lui destine, qu'il se rend à Tanga pour y vendre sa récolte de cacao. Dans la ville cruelle l'attendent d'étranges aventures. Spolié de sa récolte par un contrôleur malhonnête, Banda erre dans les rues de Tanga, le cœur en révolte. Il aide Koumé, un garçon poursuivi pour vol, à échapper à la justice, mais celui-ci se tue dans sa fuite. Banda recueille Odilia, la sœur de Koumé, et l'épousera à la fin du roman, après qu'une aubaine vraiment inattendue lui aura procuré un petit pécule. Il ira s'établir en ville, non à Tanga, mais à Fort-Nègre où il rêvait d'habiter. Contrairement au fatum implacable qui se déroule en toute logique dans *Un piège sans fin*, le héros de *Ville cruelle* (œuvre antérieure de six ans au roman de Bhély-Quénun) se trouve abandonné aux caprices du sort, dans une aventure bien faite pour déconcerter son sens de la justice: spolié du fruit de son travail,

22. S. Ousmane, *Vehi-Ciosane. Le Mandat*, Paris, Présence africaine, 1965.

23. Eza Boto, *Ville cruelle*, dans *Trois écrivains noirs*, Paris, Présence africaine, 1954.

il trouve une compensation inespérée en protégeant un voleur, en recueillant la sœur de celui-ci et en lui remettant le produit du vol. Certes la trame du roman est assez arbitraire et la construction manque de vigueur, mais Banda, naïf et rebelle à la fois, a bien le ton qui convient à l'histoire.

Une variante du thème du voyage devait tenter particulièrement les écrivains : ramener le héros ou l'héroïne à son point de départ après la perte plus ou moins cruelle de quelques illusions. Dans *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadji ²⁴, l'émotion naît du contraste. Enfant chérie de sa mère Daro, Maïmouna est envoyée à Dakar chez sa sœur et son beau-frère qui la traitent en petite fille gâtée. Sa beauté lui vaut tous les succès et l'ivresse lui monte à la tête. Mais cet enchantement ne survivra pas à la déception du premier amour. Abandonnée avec un enfant et de plus défigurée par la variole, Maïmouna retournera finalement dans son village, meurtrie et humiliée.

Le même schéma se prête à merveille au récit humoristique et satirique. *Le Vieux Nègre et la médaille* ²⁵, publié par Ferdinand Oyono la même année qu'*Une vie de boy*, exploite cette donnée, dans une construction impeccable. Un vieil homme, Meka, qui a jadis donné ses terres à l'État et perdu ses deux fils à la guerre, va être décoré au prochain 14 Juillet. La première partie du roman décrit la vie de Meka dans son village et le retentissement qu'y trouve la grande nouvelle. Dans le petit univers de Meka, l'événement change de sens et de portée : Meka devient « l'ami du grand chef des Blancs » ; tout le monde se prépare à fêter sa gloire : félicitations et cadeaux affluent. Meka s'accoutre pour la cérémonie, avec des souliers qui le martyrisent et une longue veste qui le rend ridicule. Dans la seconde partie, nous assistons à la cérémonie. Abruti de chaleur, grisé de champagne et d'alcool, Meka rêve tout

24. A. Sadji, *Maïmouna*, Paris, Présence africaine, 1958 ; publication partielle : *Maïmouna. I. Petite fille noire*, Dakar, Les lectures faciles, 1952.

25. F. Oyono, *le Vieux Nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.

éveillé : ce qui n'est pour le haut-commissaire qu'une corvée officielle représente pour lui une célébration de l'amitié. Il invite à un repas chez lui le grand chef des Blancs qui refuse, mais si courtoisement que Meka se sent tout honoré. Dans son ivresse il s'endort et, lorsque tout le monde se retire, reste enfermé dans le baraquement du Foyer africain. La troisième partie s'ouvre sur une violente tornade et sur le réveil de Meka affolé, qui s'extrait à grand-peine du bâtiment effondré ; errant dans les rues, en guenilles, ayant perdu sa médaille, Meka est arrêté : il n'est plus qu'un Nègre suspect que les policiers brutalisent. Les sacrifices consentis pour la France, la décoration, l'amitié du chef blanc, rien de cela ne peut donc le protéger ? Finalement le commissaire de police le reconnaît et, avec quelques mots d'apaisement, le renvoie dans son village. Meka a d'abord un mouvement de révolte, puis se résigne et rit avec les autres de sa mésaventure. Mais peut-il être encore le même qu'avant ? « Je ne suis plus qu'un vieil homme », conclut-il.

Ce thème — que, faute d'une appellation meilleure, nous avons nommé le thème du voyage — paraît extrêmement fécond et nous pourrions en donner plusieurs autres exemples. *Le Vieux Nègre et la médaille*, par l'accord entre la donnée satirique et le ton plein d'humour, par l'équilibre du plan, nous semble l'illustration la plus achevée qui en ait été donnée. Ce roman témoigne en outre du goût des écrivains africains pour les constructions simples, centrées autour d'un seul protagoniste : procédé d'exposition simple, mais commode, en particulier dans les œuvres satiriques.

Structures du roman satirique

La séparation des genres est le dogme d'une certaine littérature classique européenne, et non une règle universelle de la littérature. Épopée, réalisme, confessions lyriques, satire se mêlent souvent dans le roman négro-africain, car les tendances correspondantes existent ensemble dans l'âme africaine. Lorsque l'intention satirique domine, la construction du roman se simplifie encore, parfois jusqu'à devenir schématique.

Le désir de présenter la critique sous la forme d'un témoignage amène les auteurs à emprunter fréquemment la forme du journal. Le récit est fait soit par le héros de l'histoire, comme dans *Une vie de boy*, soit par un personnage secondaire comme c'est le cas pour *le Pauvre Christ de Bomba*, de Mongo Beti²⁶. Dans ces deux ouvrages les auteurs ont choisi intentionnellement un témoin jeune, naïf, mais intelligent et observateur, capable par conséquent de donner à la satire la plus dure une apparence objective. Par un raffinement d'habileté quelque peu perfide, tous deux ont prêté à leurs narrateurs des sentiments favorables aux personnages mis en cause : le bon Joseph Toundi voue un amour platonique à la belle « Madame Commandant », qui pourtant se débarrassera de lui par crainte du scandale, par vengeance d'un tort imaginaire, et le laissera mourir en prison, par indifférence et parce qu'elle l'a tout simplement oublié. — Denis, le jeune boy de la mission dans *le Pauvre Christ de Bomba*, éprouve pour le R. P. S. Drumont une affection presque filiale. Son témoignage en devient plus accablant pour l'échec du Père. Au cours de la tournée que le Père Drumont accomplit en brousse, et dont les étapes servent de chapitres au journal de Denis, nous voyons se défaire en trois semaines l'ouvrage de vingt ans. Malgré sa bonté et sa bonne volonté, le prêtre a complètement méconnu le milieu où il vivait : sa mission chez les Tala, peuplade isolée dans la forêt, va lui faire découvrir son erreur. Le vernis chrétien n'a pas fait disparaître l'imprégnation profonde du paganisme. Les fêtes animistes, la persistance de la polygamie, l'influence du sorcier Sanga Boto en sont des preuves évidentes.

Le Père Drumont rentre à Bomba, déçu. Mais c'est pour y trouver une crise autrement grave. En effet le Père a institué à Bomba une *sixa*, sorte d'école et d'atelier où les futures épouses chrétiennes viennent faire un stage avant leur mariage. Cette institution impopulaire auprès

²⁶ M. Beti, *le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Robert Laffont, 1956.

des hommes africains, qu'elle sépare de leurs femmes, a eu jusqu'alors toutes les apparences de la prospérité. Il est vrai que le Père, qui l'avait confiée à un catéchiste, ne la surveillait pas de trop près. Or ce dernier, tyrannisant les femmes de la sixa, les a poussées à la prostitution et a fait de cette école ménagère une véritable maison de débauche. L'interrogatoire des femmes, mené le plus souvent à coups de chicotte, révèle l'ampleur de la dégradation. Un rapport médical sur l'état sanitaire de la sixa et la contamination vénérienne des femmes met la dernière touche au désastre. Le Père, désespéré d'avoir à ce point manqué son œuvre, ferme la mission et demande à rentrer en Europe pour une retraite définitive. La conclusion de Denis, toujours sur un ton affectueux, enfonce le trait final : « Le Révérend Père est parti et nous ne le reverrons certainement plus jamais. Au fait, qu'est-ce qu'il reviendrait faire ici ? Pourquoi reviendrait-il ? nous l'avons si peu aimé ... comme s'il n'était pas des nôtres ... parce qu'il n'était pas des nôtres ! ».

La validité de ces critiques n'intéresse pas notre propos. Les satiriques en général n'ont jamais recherché l'impartialité. Ce qui leur importe, c'est de donner aux traits les plus mordants l'apparence la plus innocente. Oyono et Mongo Beti ont employé constamment à cet effet la recette éprouvée du *témoin naïf*. Au Toundi d'*Une vie de boy* répond, dans *Chemin d'Europe*²⁷, le jeune Aki Barnabas, encore naïf, mais déluré et déjà passablement corrompu. Au contraire Meka, dans *le Vieux Nègre et la médaille*, nous présente, en face de la dureté du monde moderne, une candeur d'un autre âge. Quant à Mongo Beti (ou Eza Boto, autre pseudonyme du même auteur), il a inauguré avec le paysan Banda de *Ville cruelle* une galerie de naïfs qui lui a valu d'être comparé à Paul Guth : Denis, le boy du Père Drumont, Gustave, celui du Père Le Guen, et Jean-Marie Mezda de *Mission terminée*²⁸ et le vieux

27. F. Oyono, *Chemin d'Europe*, Paris, Julliard, 1960.

28. M. Beti, *Mission terminée*, Paris, Buchet-Chastel (Corrêa), 1957.

chef Essomba du *Roi miraculé*²⁹. Autour d'eux gravitent des personnages qui constituent des types, parfois bien proches du poncif : le couple de *coloniaux*, lui, jovial, violent et familièrement méprisant, elle, aigre et hautaine ; l'administrateur, suffisant et autoritaire, et sa réplique ecclésiastique, le missionnaire obtus et bien intentionné ; le commissaire de police, dur et brutal ; l'ethnologue, théoricien et gobe-mouches.

Le naïf est d'ailleurs un personnage ancien dans la littérature satirique ; même si nous laissons de côté le janséniste des *Provinciales*, nous trouvons, acclimaté en Europe par les ethnologues du temps — déjà ! — le bon sauvage qui a fait souche si nombreuse à la fin du dix-septième siècle et durant tout le dix-huitième. Les Persans de Montesquieu, *l'Ingénu* de Voltaire, possèdent tous les réactifs nécessaires à la détection des préjugés et des ridicules : leur différence de nationalité et de race avec les gens qu'ils décrivent et surtout le sérieux naïf avec lequel ils observent, questionnent, déduisent et concluent, mettant à nu les inconséquences et les vices d'une société si fière de sa logique et de sa morale. Orou, le bon Tahitien du *Supplément au voyage de Bougainville*, se montre moins plaisant, mais plus éloquent, lorsqu'il discute avec l'aumônier de la *Boudeuse* sur la relativité de la morale et sur les problèmes raciaux.

Lorsque les auteurs africains prennent, comme leurs personnages, le *chemin d'Europe*, ils trouvent dans ces fictions littéraires des armes toutes prêtes, avec cet avantage qu'ils n'ont pas besoin de feindre pour se les approprier et pour s'en servir. Tel est le point de départ des chroniques satiriques de Bernard Dadié, *Un Nègre à Paris*³⁰ et *Patron de New York*³¹. Déjà, dans son récit autobiographique, *Climbié*³², la composition était très libre,

29. M. Beti, *le Roi miraculé. Chronique des Essazam*, Paris, Buchet-Chastel (Corréa), 1958.

30. B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, Paris, Présence africaine, 1959.

31. B. Dadié, *Patron de New York*, Paris, Présence africaine, 1964.

32. B. Dadié, *Climbié*, Paris, Seghers, 1956.

délibérément anarchique; un mot, une métaphore, un proverbe repensé dans son sens littéral suffisaient à faire dévier l'idée. Dans les deux œuvres citées ci-dessus, le décousu devient la loi du genre: les notations de quelques pages, parfois de quelques lignes seulement, se succèdent à la façon des aventures burlesques dans les bandes dessinées des journaux. Encore dans *Un Nègre à Paris* la plume est-elle confiée à un personnage imaginaire, qui s'inscrit dans cette galerie de naïfs mentionnée plus haut. Tanhoé Bertin adresse à un ami cette longue lettre de deux cents pages, où il a consigné ses observations durant les quinze jours de son séjour à Paris. Dans *Patron de New York*, l'auteur parle en son nom; et le sous-titre de *chronique* indique bien qu'il ne faut plus chercher ici ni fiction, ni intrigue, ni personnages romanesques.

L'unité est réalisée ici par d'autres moyens; quelques grands thèmes, illustrés à l'africaine par des images symboliques, reviennent périodiquement tout au long de l'ouvrage; ainsi, dans *Patron de New York*, le thème de la liberté, concrétisé par la célèbre statue; ou encore le *one way*, image du conformisme américain. Certaines de ces figures oratoires méritent d'être retenues pour la beauté de la pensée: « Le Nègre porte le poids de toutes les étoiles de la bannière américaine. Il manque certainement une étoile noire dans ce drapeau. L'y introduire sera la seule façon permanente de rappeler à tous qu'il y a sur le continent des Nègres américains — ayant eux aussi droit de cité. »³³

Cette satire de l'homme blanc, aussi bien que le mythe contenu dans *le Regard du Roi*, repose sur une inversion des valeurs communément admises. Le positivisme a ses superstitions, la civilisation technique a ses idoles; tandis que le Blanc se prosterne devant les fétiches modernes, l'écrivain noir, témoin ironique et rationaliste de ce flagrant délit, s'amuse à le fixer dans un instantané. Telle était déjà l'occupation favorite du Huron. Mais le bon Huron, c'est Voltaire avec un masque de Peau-Rouge,

33. B. Dadié, *Patron de New York*, p. 38.

Voltaire déguisé qui tend à ses compatriotes surpris un miroir où ils pourront apercevoir leurs extravagances et leurs inconséquences. Le Nègre, lui, n'a pas besoin de masque pour visiter Paris ou New York. Il ramasse les flèches du Huron, son ingénuité, sa naïveté calculée, sa logique docile et perfide; il emprunte à Montesquieu et à Voltaire ce miroir où les hommes ne cessent de s'apercevoir avec étonnement, amusés ou fâchés par la ressemblance de la caricature. Mais le miroir est à facettes, et la caricature, brisée en multiples éclats, se reconstitue à partir de traits disjoints. On ne saurait aller plus loin dans la dissociation des éléments qui composent une œuvre.

L'analyse d'autres œuvres compléterait cette étude, mais sans modifier profondément le tableau des structures utilisées par les romanciers africains. Plus que les genres — épique, réaliste, satirique — que les auteurs acceptent volontiers de mêler, c'est le caractère de l'aventure, collective ou individuelle, qui suggère un classement. Dans les deux cas, les romanciers adoptent une structure très simple. Le destin d'un groupe, qu'il s'agisse d'une tribu menant la vie patriarcale ou d'un mouvement politique inséré dans la vie moderne, impose à l'œuvre l'allure épique, avec des protagonistes servant uniquement à supporter l'action, à donner un visage à la foule anonyme. En retour, la foule prête aux personnages principaux une résonance profonde, qui est l'harmonie entre l'âme de l'individu et celle du groupe: cette tendance, caractéristique de la vie tribale, n'a pas encore été exploitée à fond par les écrivains.

L'autre mode de construction, d'application plus aisée, centre l'aventure sur un personnage, acteur principal ou témoin chargé du récit. Si le narrateur est destiné à mourir, un second narrateur est chargé de raconter sa fin: il apporte une conclusion (et au besoin une présentation) aux souvenirs que, suivant la fiction romanesque, le premier personnage lui a transmis. Dans *Une vie de boy*, l'auteur pré-

tend retranscrire les cahiers de Toundi dont il est le dépositaire ; dans *Un piège sans fin*, Ahouna, après sa fuite, raconte toute sa vie, enfance heureuse et tourments d'homme adulte, et son crime ; puis M. Houénou prend la relève pour le récit du châtement. Là encore, au moins dans les œuvres caractérisées par une forte tension dramatique, la tendance épique domine ; mais il s'agit cette fois d'une épopée individuelle, où l'on note fréquemment le thème du voyage et la solitude du héros.

On ne manquera pas de remarquer que, suivant ce classement, il n'y a pas là de structures bien neuves et que, depuis *l'Iliade* et *l'Odyssée*, les luttes d'une peuplade et les pérégrinations d'un héros donnent lieu aux mêmes épisodes poétiques. Quant aux formes de la satire, journal ou chronique, elles appartiennent à des genres trop connus pour qu'il soit besoin d'insister.

On en conclura donc que les écrivains d'Afrique noire francophone n'ont pas créé la structure de leurs romans ; mais existe-t-il dans toute la littérature beaucoup de romanciers créateurs de nouvelles formes romanesques ? L'originalité trouve souvent place à l'intérieur d'une structure connue et cataloguée. Une caractéristique des auteurs étudiés ici nous paraît être leur notion particulière de l'espace et du temps.

Au point de vue spatial, l'Afrique oppose à l'homme ses étendues immenses et inhospitalières. L'Africain doit lutter contre la distance et contre l'impénétrabilité de la forêt. Les récadères du roi Guézo courent à travers le royaume, durant trois jours de suite, pour porter ses messages. Vrai télégraphe de brousse, le tam-tam annonce la mort de Joseph Toundi ou les déplacements de Binger à travers les territoires voltaïques. Dans ces pays où les tribus ont tant de peine à communiquer, l'individu condamné à errer se sent perdu ; la fuite d'Ahouna se termine dans une course démentielle vers le piège qui lui est tendu. Lorsque Clarence, pourtant bien accompagné par des guides sûrs, traverse la forêt pour atteindre Aziana, il a l'impression qu'on le mystifie et qu'on le fait tourner en rond. Pour le Blanc, le dépaysement, c'est la pénétration au cœur de

la forêt. Pour le Noir, au contraire, c'est la ville, c'est l'Europe, ou tout simplement l'école de son village, si différente de la case paternelle. Tant il est vrai que le bonheur dépend avant tout de l'accord entre l'homme et la nature !

De façon analogue, l'homme peut s'égarer dans la durée comme dans l'étendue. Envoûté par les odeurs vénéneuses de la forêt équatoriale, Clarence succombe au sommeil sans pouvoir lutter contre la torpeur qui l'envahit. Alors les hommes qui l'accompagnent se figent dans l'immobilité et dans le sommeil, eux aussi. Les lianes serpentent et s'enlacent, la forêt se met à vivre, recréant autour de lui le château de la Belle au bois dormant. Puis soudain, tout près de lui, un rire des deux galopins, une exclamation du mendiant le rappellent à la réalité : il n'a pas cessé de marcher. Combien de temps a-t-il dormi ? quelques secondes ou quelques heures ? il ne sait. La même impression d'un arrêt du temps saisit parfois les personnages dans des circonstances dramatiques d'abandon et de souffrance : c'est ce que ressentent Doguicimi dans la prison de Cangbodé, Toundi aux travaux forcés.

Inversement, le drame peut produire l'impression d'une accélération subite du temps : on en a vu l'exemple dans la fuite d'Ahouna. Parfois il s'agit d'un rythme dû à la précipitation des événements : la déconfiture de la mission, dans *le Pauvre Christ de Bomba*, prend rapidement l'ampleur d'une catastrophe. L'absurde complot, dans *Une vie de boy*, se resserre brusquement autour de Toundi avant même que celui-ci ait perdu confiance dans ses patrons. Enfin une sorte de vertige peut entraîner l'homme hors du temps et hors de lui-même : lorsque Meka, grisé d'honneurs et d'alcool, s'éveille subitement sous la tornade, tandis que le misérable baraquement de tôle s'écroule sur lui, il a d'abord perdu toute notion de lieu et de temps, et reprend à grand-peine conscience de lui-même ; il sera d'autant plus désarmé et vulnérable lorsque les humiliations fondront sur lui. De tels états d'angoisse peuvent être ressentis par tout homme, mais il semble que l'Africain y soit plus sensible et se montre plus apte à les décrire.

L'originalité de l'Africain noir est difficile à définir, à cause de sa variété d'abord, mais aussi parce que lui-même n'a pas le goût de l'analyse, tandis que les étrangers le connaissent mal. On a cherché à le caractériser par la revendication ou par la négritude. Mais il faut bien le reconnaître : la lutte politique, généreuse et parfois héroïque, a atteint en Afrique noire francophone tous ses objectifs et la revendication, chez un peuple indépendant en droit et en fait, n'est plus qu'une attitude. Colonialisme est mort de sa laide mort et les écrivains, blancs comme noirs, lui ont fait les funérailles qui convenaient. Le ressassement des mêmes thèmes satiriques risque de perpétuer l'image d'une Afrique peuplée de petits boys et de pauvres « vieux Nègres ». Il y a pourtant, Paul Hazoumé nous l'a montré, d'autres images de l'Afrique à fixer, avant que le temps ne les ait effacées. Il y a aussi une Afrique nouvelle qui se crée, qui s'élance dans les voies de la civilisation moderne, et son avenir immédiat est entouré de mystère. Là encore les romanciers ont de quoi renouveler leur inspiration.

La métaphysique peut tenter d'expliquer l'homme africain ; elle sera toujours une médiocre inspiratrice pour le romancier. En cherchant, par des voies purement littéraires, à cerner l'originalité de leur production littéraire, nous avons trouvé chez les auteurs africains francophones des poètes dominés par l'inspiration épique. Cela ne saurait les définir complètement ; mais c'est assez pour donner confiance dans l'avenir de cette production littéraire et pour engager les jeunes auteurs à persévérer dans la voie qui leur est propre, dussent-ils pour cela délaisser la facilité.

JEAN MAYER